



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

MÍDIA, TRADIÇÃO E CULTURA POPULAR: A JUVENTUDE CAI NO SAMBA.

CLARISSA TOSCANO DE BRITTO DIAS

RIO DE JANEIRO

2005



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

MÍDIA, TRADIÇÃO E CULTURA POPULAR: A JUVENTUDE CAI NO SAMBA.

CLARISSA TOSCANO DE BRITTO DIAS

RIO DE JANEIRO

2005

MÍDIA, TRADIÇÃO E CULTURA POPULAR: A JUVENTUDE CAI NO SAMBA.

CLARISSA TOSCANO DE BRITTO DIAS

MONOGRAFIA APRESENTADA
AO CURSO DE JORNALISMO
DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
COMO REQUISITO PARCIAL
PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO
DE BACHAREL EM JORNALISMO.

ORIENTADOR: EDUARDO GRANJA COUTINHO,
Professor Adjunto

RIO DE JANEIRO

2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CLARISSA TOSCANO DE BRITTO DIAS - 102050890

JORNALISMO / BACHAREL

MÍDIA, TRADIÇÃO E CULTURA POPULAR: A JUVENTUDE CAI NO SAMBA.

Orientador, Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho – UFRJ

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Helena Junqueira – UFRJ

Profa. Dra. Ilana Strozenberg – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2005

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Eduardo Granja Coutinho, que sempre me incentivou a escrever sobre esse tema, me auxiliando em tudo que foi necessário e tendo uma paciência imensa com a minha falta de tempo.

A professora Raquel Paiva e Muniz Sodré pelo auxílio primordial.

Aos meus amigos que tornaram esses quatro anos de faculdade inesquecíveis e principalmente as minhas piris, que são minhas irmãs e sem elas nada disso seria possível.

Ao Danilo Ribeiro, toda sua turma e Graziela Morgade (mais uma vez) por terem me apresentado o samba e desse primeiro contato ter surgido tamanha paixão, que me fez escrever sobre esse tema. Obrigada pelas noites de Candongueiro.

Ao meu namorado Rodolfo Bustamante pela entrevista, por ter me proporcionado um maior conhecimento do mundo do samba, por estar do meu lado em todos os momentos e pelo amor, carinho e paciência que teve comigo durante toda a confecção desse trabalho.

E por fim a minha família — meu irmão Paulinho, minha avó Joséria, minha Tia Tete e Tio Gerson — que me apóia em todos os momentos, principalmente a minha mãe que sempre nos proporcionou a melhor educação possível e nos acolhe com um amor infinito.

Para minha mãe, Josira Toscano de Britto.

FICHA CATALOGRÁFICA

Dias, Clarissa Toscano de Britto

Mídia, Tradição e Cultura Popular: A juventude cai no samba.

Clarissa Toscano de Britto Dias. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2005

53 f.: il.

Monografia de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social –

Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Comunicação

Orientador: Eduardo Coutinho

1. Comunicação 2. Cultura Popular. 3. Samba

I. Coutinho, Eduardo Granja (Orient.).

II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

III. Título.

RESUMO

O trabalho é fruto de um estudo sobre o caminho que o samba percorreu para se consolidar como símbolo nacional em nosso país e como suas raízes tão distantes da juventude contemporânea é exaltada pela mesma. A partir do estudo da formação desse gênero musical, a classe social a qual representava e ainda representa, percorrem-se os diversos tratamentos dados pela mídia a esse símbolo cultural e sua transformação a partir da assimilação por grupos distintos, transformando o samba em outras manifestações culturais. Observa-se, como o Estado tratou o samba e como sua internacionalização desloca o seu sentido primeiro. A indústria cultural tornou o samba outrora manifestação de um grupo sem fins lucrativos, em produto. A partir desses elementos, analisamos como um grupo jovem, com características comuns, que de imediato nada se assemelham com a voz que o samba representa, se interessa não somente pela música, mas também luta pela valorização da tradição. E essa luta é um reconhecimento da necessidade de se ter um produto nacional, o reconhecimento do sentido da brasilidade.

SUMÁRIO

1 Introdução

2 História

2.1 As raízes

2.2 Samba como produto

2.3 Símbolo de Identidade Nacional

3 Valorização da Tradição: A juventude volta para o samba

4 Conclusão

5 Referências Bibliográficas

1 introdução

O samba é meu dom
Aprendi bater samba ao compasso do meu coração
De quadra, de enredo, de roda na palma da mão
De breque, de partido-alto e o samba-canção
O samba é meu dom
Aprendi a dançar samba vendo o samba de pé no chão
No Império Serrano, a escola da minha paixão
No terreiro, na rua, no bar, gafieira e salão
O samba é meu dom
Aprendi cantar samba com quem dele fez profissão
Mário Reis, Vassourinha, Ataulfo, Ismael, Jamelão
Com Roberto Silva, Sinhô, Donga, Ciro e João (Gilberto)
O samba é meu dom
Aprendi muito samba com quem sempre fez samba bom
Silas, Zinco, Aniceto, Anescar, Cachinê, Jaguarão
Zé-com-Fome, Herivelto, Marçal, Mirabeau, Henricão
O samba é meu dom
É no samba que eu vivo, do samba é que eu ganho o meu pão
E é num samba que eu quero morrer de baquetas na mão
Pois quem é de samba meu nome não esquece mais, não.¹

A realização desse trabalho foi uma idéia que surgiu há mais ou menos dois anos. Eu tinha um grupo de amigos que freqüentava uma casa de samba em Niterói, chamada Candongueiro. Certa vez, resolvi acompanhá-los e ir conhecer esse lugar que eles tanto falavam.

Chegando lá não pude resistir: foi paixão à primeira vista. Desci uma pequena ladeira. O lugar tinha um aspecto de fundo de quintal. No meio havia uma mesa maior comprida e ao seu redor, mesas menores. Só mais tarde pude ver que aquela mesa maior era onde os músicos tocavam.

Quando a roda de samba começou, os batuques convenceram-me, de imediato, que aquela sim era uma música de qualidade. Não pude parar de dançar e cantar à noite inteira.

Saí de lá disposta a saber mais sobre aquele ritmo. Que sentimento era aquele que eu nunca tinha experimentado?

¹ Samba “O samba é meu dom” de Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro.

Parti em busca de cds e mais cds e livros. Comecei a estudar na faculdade um pouco mais sobre cultura popular e esse passou a ser meu gancho para estudar mais sobre a construção do samba como música e sua ascensão como música popular.

Mas alguns fenômenos começaram a me intrigar. Por que somente nessas casas de samba, onde acabam se formando guetos de sambistas, que encontramos um samba tão diferente daquele que escutamos nas rádios? E quais são as ligações do samba com o carnaval, como aconteceu essa mistura no simbolismo do nosso povo?

Outro fenômeno que observei, esse ainda tive mais afinco em conhecer, era o interesse de uma juventude a qual também faço parte, pelo samba. Comecei a perceber que todos nós tínhamos traços comuns, éramos brancos, de classe média, com idades próximas e intelectualizados, isto quer dizer, cursando graduação em alguma universidade.

Esses traços tão comuns a esse grupo me intrigaram. Por que desse interesse?

Estudando um pouco mais a história da formação desse estilo musical, vamos perceber que o samba surge como voz de um grupo negro, à margem da vida social e procurando, de algum modo, uma inserção e uma forma de identificação mesmo dentro de sua própria comunidade.

Analisando todo o processo pelo qual o samba passou, vamos procurar explicar as raízes que dessa música na cultura popular em nosso país e como o samba se tornou símbolo nacional.

Veremos também a utilização do samba pela a máquina do Estado. Como os governantes utilizaram o poder para tornar o samba símbolo nacional, mas ao mesmo tempo, utilizá-lo como mecanismo de domínio social.

Todas as modificações que o carnaval sofreu, desde seu surgimento, quando era apenas blocos carnavalescos, que brincavam o carnaval pelas ruas do centro até sua passagem a ser apenas na Avenida Presidente Vargas, bem como, as conseqüências dessas mudanças e, ainda mais tarde, a inauguração do sambódromo.

A absorção do samba pela a indústria cultural e a profissionalização dos músicos. Como se deu esse processo e como o samba se modificou a partir dele.

Veremos também, como o samba outrora manifestação de um grupo, onde a música era um bem cultural coletivo, até sua transformação em produto.

As absorções do samba por outros grupos sociais, como a turma jovem da Vila Isabel e anos mais tarde a turma jovem de Copacabana, modificaram o samba. Dessas influências, acabou surgindo a Bossa Nova.

E por fim a descoberta pela juventude contemporânea, do samba como instrumento de identidade nacional.

2 História

A música sempre foi mecanismo de expressão de camadas sociais, traço cultural de um povo e instrumento de união entre lados diferentes. Lados diferentes que através do reconhecimento de comuns, de algum tipo de identificação ou talvez puramente pelo afeto, faz da música elo.

Não é de hoje que as classes mais abonadas se encantam pela cultura dos oprimidos. Desde a época escravista que as Sinhazinhas e os Senhores de terras se apaixonam pelo universo negro. Os festejos, feitos na senzala, tinham batuques contagiantes e uma alegria inexplicável. Mas, aquela alegria toda tinha explicação sim. As festas eram um momento muito importante da comunidade. Aquele era, seguramente, o momento mais genuinamente negro, já que podiam expressar o que realmente eram e se auto-afirmarem. A religião, os laços afetivos e a música sempre foram elementos de manutenção de suas tradições.

Não foi diferente com o passar dos anos. Após a abolição continuavam excluídos, a margem da vida social e sua cultura embora causasse fascínio, ia contra a Igreja Católica que excomungava as religiões africanas e suas danças iam contra os princípios de uma sociedade conservadora. Aquela era uma luta pela sobrevivência. Tinham que existir de alguma maneira dentro daquele universo urbano e procurar elementos de identidade, de pertencimento a um grupo, a uma comunidade. A forma dos descendentes negros de manterem sua cultura, suas raízes, sua história, sua tradição foi se juntarem e cantarem juntos nos terreiros das casas no centro da cidade no final do século XIX e início do século XX.

O Rio de Janeiro era a então capital federal, o que atraía grande número de trabalhadores em busca de emprego. A transferência da mão-de-obra escrava da Bahia para o Vale do Paraíba, a posterior abolição da escravatura e o declínio do café

acabaram liberando grande leva de trabalhadores braçais em direção à Corte. A volta dos soldados em campanha na Guerra de Canudos também elevou o número de trabalhadores na capital federal.

Uma comunidade baiana começou a se consolidar. Formada por negros e mestiços, em sua maioria, foram morar próximos à zona portuária (Saúde, Cidade Nova, Morro da Providência), onde havia justamente a demanda do trabalho braçal e isso vinha a ser a possibilidade de emprego.

As mulheres tiveram grande importância na manutenção das tradições negras. Eram quituteiras e mantiam os ritos religiosos do candomblé. Nos festejos africanos predominavam os ritmos negros que, posteriormente, após transformações, dariam origem ao samba. Esses eram os lundus, chulas, improvisos e estribilhos. Ao contrário do que se pensa, o samba não nasceu no morro e sim no asfalto das casas dos negros no centro da cidade.

Entre essas Tias baianas estavam Tia Amélia (mãe de Donga), Tia Prisciliana (mãe de João de Baiana), Tia Veridiana (mãe de Chico da Baiana), Tia Mônica (mãe de Pendengo e Carmen do Xibuca) e a mais famosa de todas, Tia Ciata.

Esse tratamento de tias para as mulheres que se salientavam aos olhos da comunidade pela maior experiência resultante da idade, ou pelo sucesso financeiro pessoal (...) constituía uma sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importantes que os sobrinhos aparecem quase como filhos. Essa mesma estrutura familiar muito comum por toda a África, embora matizada conforme a região, entregava a casa da família ao controle total da mulher, o que viria a explicar a predominância dessas negras senhoras da comunidade baiana no Rio de Janeiro.²

Uma dessas tão conhecidas moradas da luta pelas raízes foi justamente a casa de Tia Ciata. Dentro do contexto da marginalidade imposta pela sociedade branca, os batuques negros eram sempre alvo de perseguição policial e obviamente, era proibida qualquer manifestação nesse sentido.

² TINHORÃO. 1998, p. 275.

Tia Ciata era negra e casada com o médico negro João Batista da Silva. Ele se tornara chefe de gabinete do chefe da polícia do governo Wenceslau Brás. Sua casa, na Praça XI, era um refúgio seguro as ofensivas contra os festejos negros.³

Os grupos que fossem encontrados cantando, dançando, eram enquadrados na repressão contra malandragem e aos capoeiras. Desse modo, os grupos negros foram encontrar morada na casa das negras baianas, que de alguma forma, tinham ascensão social. Alguns negros conseguiram empregos públicos, o que lhes davam uma posição social diferenciada. E assim era a casa de Tia Ciata.

A mulata convivia com esse dois lados da sociedade da época. Na sala as visitas ouviam polcas e lundus. O terreiro era reservado para os sambas de partido-alto ou samba-raiado, onde até o início de 1920, eram considerados como verdadeiros centros de diversão popular.⁴

Nos quintais da casa de tia Ciata reuniam-se bons ritmistas, compositores e verdadeiros mestres da música popular, muitos deles profissionais como Sinhô, Pixinguinha, Donga, Caninha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Hilário Jovino Ferreira e outros. Não foi à toa que de lá saiu o primeiro samba registrado da música popular brasileira.

Foi nessas casas que o samba pode se desenvolver. Sempre como elemento vivo, mutante e que mantém sua raiz, sua essência. Os mais velhos cultivavam o samba de partido-alto. Esse tipo de samba é a repetição de um refrão, enquanto componentes da roda de samba rimam suas estrofes, elaboradas no momento da execução do canto. Os mais novos, já cariocas, cantavam o samba corrido que mais tarde se tornaria o samba urbano.

Esse momento de confraternização, além de ser um movimento de auto-afirmação de um grupo diante de uma cultura hegemônica, era o momento de reprodução e produção cultural. O samba era fruto de um trabalho coletivo. Várias vozes, que representavam uma só. Não interessava o dono. Todos que ali estavam eram compositores, pois pertenciam a essa voz. Não sendo contabilizado quem inventou uma estrofe ou outra, uma palavra ou outra, um batuque ou outro.

³ SODRÉ. 1998, p. 15.

⁴ TINHORÃO. 1998, p. 276.

O samba desenvolveu-se no Rio a partir de redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze), como já foi acentuado. Nas festas familiares, tocava-se e dançava-se o samba em seus diversos estilos, para o divertimento dos presentes. E através dos ranchos – que se constituíam e se ensaiavam naquelas casas – o samba experimentava o seu contato com a sociedade global (branca). Não é exagero falar-se de experiências, de táticas, com recuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha, etc.⁵

A assimilação do samba pela comunidade branca foi lenta. Primeiramente foi proibido, assim como já havia ocorrido com diversos outros ritmos musicais que tenham nascido em camadas pobres. Mas o samba foi se tornando popular, principalmente com o crescimento dos cordões. Vindos da Bahia os negros herdaram características culturais dos nordestinos. Na ocasião da festa do reis e do Natal, passeatas musicais eram feitas para celebrar essas datas. Herdando também os festejos europeus do carnaval, esses ranchos retomam dos cordões, as antigas táticas de penetração. Nessa maneira, infiltravam sua música dentro da comunidade branca, que passa a ouvir o samba, que em outras circunstâncias não seria possível. Uma das maiores barreiras que foram vencidas pelos cordões foi a própria expansão territorial. Os cordões ultrapassaram naquela época os espaços destinados aos negros, pobres, ao excluídos e puderam mostrar sua música aquela sociedade que fazia questão de deixá-los a margem da vida social.⁶

t

Os ranchos carnavalescos, por sua vez, já traduziam a passagem da incursão mais “selvagem” para a pura apresentação, daí a sua ambigüidade cultural. O modelo mais típico é o famoso rancho-escola *Ameno Resedá* que, de 1907 a 1941, atuou no carnaval como uma espécie de “teatro lírico ambulante”: à música (com orquestra e coral), juntavam-se as criações plásticas realizadas por artistas conhecidos da época. O aparecimento da palavra escola é sintoma de uma mutação ideológica: o rancho-escola abandonava as características (mas negras) dos cordões em favor de significações mais integradas na sociedade branca. A partir dos ranchos-escolas, surgiram, de 1923 em diante, as escolas de samba (no começo, apenas blocos), mantendo grande parte das

⁵ SODRÉ. 1998, p. 35 e 36.

⁶ SODRÉ. 1998, p. 36.

antigas características (passeata, porta-bandeira, mestre-sala, orquestra, etc.), mas também o “direito” de penetração no espaço urbano branco.⁷

O carnaval funcionou de fato como meio propagador do samba. As festas atraíam o público, que iam atrás dos cordões, que cada vez mais se tornavam populares. O encantamento começava a vencer a visão preconceituosa que aquela comunidade branca tinha do samba.

As casas das tias baianas, que inicialmente eram apenas um gueto onde uma música marginal vivia, começou a ser freqüentada por pessoas da comunidade carioca. Eram artesãos, militares, funcionários públicos. O samba conquistava um outro tipo de gente que começou a povoar as rodas de samba do centro da cidade.

Os componentes daquela manifestação cultural não viam a música nem como produto, nem como fruto de um único dono. Era composta pelos participantes das rodas de samba. Como veremos mais adiante, com o predomínio da indústria cultural e formação de uma sociedade de consumo, o samba vai se tornar um produto.

Nesse momento sua função social era ser um espaço onde as camadas populares oprimidas podiam ser ouvidas. Nas músicas estavam presentes seu cotidiano, suas relações com a comunidade em que estão inseridos e as relações com suas famílias. Muniz Sodré define essa passagem do samba popular para o samba produto:

Com essa base institucional e territorial, artistas negros e mestiços (...) começaram a atuar profissionalmente e a penetrar gradativamente em orquestras, emissoras radiofônicas, gravações fonográficas, aulas de violão para granfino, etc. O samba era uma referência permanente, que se podia recalcar ou exibir, de acordo com as circunstâncias.⁸

2.1 Raízes

No final do século XIX e início do século XX, mais de um milhão de trabalhadores viviam a margem do sistema vigente. Dentro desse contexto precisavam se inserir socialmente e culturalmente. A necessidade de sobrevivência fez com que tais trabalhadores, uma massa proletária, ocupasse no Rio de Janeiro os mangues da Cidade Nova.

⁷ SODRÉ. 1998, p. 36

⁸ SODRÉ. 1998, p. 37

Após a abolição da escravidão em 1888, um fluxo migratório de trabalhadores se intensificou para a então capital da república. Muitos ex-escravos e seus descendentes eram baianos e tinham sido trazidos para o Rio de Janeiro para trabalhar nas fazendas de café no Vale do Paraíba. Também se juntaram a essa comunidade as tropas que tinham sido montadas na Bahia para combater Antônio Conselheiro. E é desse grupo formado por negros, ex-escravos e seus descendentes que vão surgir o carnaval de rua e o samba.

Muitos desses homens trabalhavam na escoação da produção do café, que era feito de maneira braçal. Ocuparam uma área onde hoje é a atual Praça Mauá e o bairro da Gamboa. Esses trabalhadores que vinham de núcleos rurais, começam a viver em uma outra realidade: a vida na cidade. Formam-se grupos regionais, onde os baianos moram junto dos baianos (esse em maior número), os pernambucanos moram juntos dos pernambucanos e assim por diante. Essa mistura das culturas negras e nordestinas fez com que várias manifestações culturais fossem incorporadas ao dia-a-dia da cidade. Como nos festejos de carnaval, novos personagens advindos das tradições rurais caíram no gosto popular.⁹

Ainda mantendo as tradições negras, os homens saíam em grupos com cucumbis, afoxés e embaixadas. Em meados da década de 1880, via-se pelas ruas cordões que traziam negros fortes e capoeiras, em convivência com mestiços e brancos. Os grupos se dividiam e tinha cada qual sua música própria. Esses são os embriões do que conhecemos hoje como os blocos de rua.

Antes de se chamar samba, chamavam as chulas. O samba do partido alto era chamado por esses blocos de chula raiada ou samba raiado, onde lá, cada um cantava de uma vez e os instrumentos utilizados eram cavaquinho, pandeiro e violão, além da marcação com as palmas.

É quase consenso entre especialistas que a origem provável da palavra samba esteja no desdobramento ou na evolução do vocábulo "*semba*", que significa umbigo em *quimbundo* (língua de Angola). Muitos autores registram primeiramente a dança, forma que teria antecedido a música.

Esse é outro traço bem marcante que o samba traz em suas raízes: a dança. Muniz Sodré (1998) fala sobre a sincopa, que é a ausência de um compasso na marcação de um tempo mais fraco, que faz com que essa ausência seja ocupada pela dança. É como se

esse vazio automaticamente fizesse com que o seu corpo tivesse a necessidade de preenchê-lo com a dança. A integração do corpo com a música é um dos pontos de construção do samba pelos negros, faz parte da roda e de toda a formação do ritmo. Não podemos imaginar o samba sendo apenas apreciado por expectadores que não participem do espetáculo intimamente. Quando as pessoas dançam e cantam também fazem parte de todos os instrumentos que compõe o samba, assim como as palmas.

Uma forma de dança muito conhecida é a umbigada. Uma espécie de encontrão que também poderia ser feita com as pernas, que caracteriza a dança. Esse tipo de movimento também era conhecido como “semba” em dialeto angolano. Toda a sensualidade da dança dos negros, que eram tão menosprezados pela classe mais rica, ia contra o conservadorismo vigente. Escandalizava e causava uma espécie de horror, como se aquele grupo de pessoas estivesse praticando um ato desrespeitoso. Mas a dança negra, tão rica não somente em sensualidade, mas em significado, também causava fascínio nos mais abonados.

De fato, o termo “semba” — também conhecido por umbigada ou batuque — designava um tipo de dança de roda praticada em Luanda (Angola) e em várias regiões do Brasil, principalmente na Bahia. Do centro de um círculo e ao som de palmas, coro e objetos de percussão, o dançarino solista, em requebros e volteios, dava uma umbigada num outro companheiro a fim de convidá-lo a dançar, sendo substituído então por esse participante. A própria palavra samba já era empregada no final do século XIX dando nome ao ritual dos negros escravos e ex-escravos.

Muito diferente da polca e das valsas que a sociedade branca estava acostumada, os ritmos negros são envolventes e mexem com a emoção de quem os ouve e vê.

Também Mário de Andrade assinala outras origens possíveis para o termo e para a dança. Segundo ele, bem poderia vir de “zamba”, tipo de dança encontrada na Espanha do século XVI, além de mencionar o fato de que “zambo” (ou “zamba”) significa o mestiço de índio e negro. Ainda de acordo com Mário de Andrade ⁷, a palavra “samba” viveu um verdadeiro período de “ostracismo” no início do século, conhecendo variantes coreográficas cultivadas por “brancos rurais” (o coco), para depois ser ressuscitada com vigor pelos fãs do maxixe.¹⁰

⁹ TINHORÃO. 1998, p. 265.

¹⁰ ANDRADE. 1989, p. 454.

Na verdade o samba teve a influência na sua formação de muitos ritmos negros, que o antecederam. Alguns, assim como o samba, também entram nos salões das salas dos brancos. Outros ritmos como o jongo tem semelhanças com o samba como a existência de roda, de coro e a primordial importância da dança.

Os musicólogos (Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Renato de Almeida, Câmara Cascudo e outros) têm-se empenhado na descrição dos folguedos populares brasileiros. Dentre as danças negras citam-se o sorongo, o alujá, o quimbê, o cateretê, o jongo, o chiba, o lundu, o maracatu, o coco de zambé, o caxambu, o samba. As danças caracterizadamente de conjunto (samba, jongo, coco e outras) constavam de roda, coro e solo de dançarinos.¹¹

A manutenção por meio desses grupos dos ritmos que trouxeram de suas terras é uma maneira de manter as raízes e fazer desse país, que, apesar de não terem escolhido, sua casa. A música se torna, não somente, uma forma de manutenção das tradições, mas também instrumento de socialização e reconhecimento de comuns. Esse foi um mecanismo de sobrevivência social e cultural que transformou a cultura brasileira na que temos hoje.

Os batuques foram se modificando ao longo do tempo e dessas modificações surgindo ritmos diferentes. Os sons outrora fortes e barulhentos foram se abrandando ora pelo convívio social, ora para se adaptar as festas dos brancos. Surgem um tipo de música urbana brasileira, entre elas a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de algumas influências européias, esses ritmos nasceram no centro da comunidade negra.

Vários cantos e danças urbanas tiveram origem nesse ritmo, trazido pelos escravos bantos. Ao lado da habanera e da polca (que obtiveram grande sucesso no Rio de Janeiro a partir de 1845), o lundu contribuiu — principalmente com a sincopa — para a criação do maxixe. Nos primeiros tempos da república, quando crescia grandemente a música popular no Rio, o ritmo sincopado já era produzido em toda parte — mesas de cafés, chapéus de palhinha, caixas de fósforo, etc. A sincopa garantia a recriação ou reinvenção dos efeitos específicos dos instrumentos de percussão negros.¹²

¹¹ SODRÉ. 1998, p. 29.

Todo o ambiente em que viviam era hostil a eles. Desde as instituições — escola, indústrias — que distinguiam as pessoas pela cor de sua pele, até mesmo a religião e a convivência desse universo urbano. Viviam divididos entre trabalhos no campo e na cidade. Seus costumes e modelos de comportamento foram impostos ao negro como fator negativo e reproduzido fazia com que no senso comum os negros fossem considerados inferiores e não mereciam, dessa forma, pertencer àquela comunidade.

Nada mais comum do que criar elementos de auto-afirmação de sua raça e de sua cultura. Brigaram pela manutenção de sua tradição e conseguiram. Mesmo o catolicismo sendo imposto, as religiões negras nunca morreram, mas se adaptaram para que pudessem sobreviver. A música e o ritmo musical dentro dessas religiões são marcantes.

A música negra no Brasil ultrapassa o sentido religioso. Tem significação, se torna a voz de um grupo excluído socialmente e mostra a sua cara nas letras de sua música cantada em rodas e em grupo. Não é vista como algo que possa ter o sentido de propriedade, de produto. É um bem coletivo que não chega nem a ter essa significação para o grupo que a compôs. A música tinha o sentido de aproximar os homens uns dos outros. E de fato conseguiu, como vamos ver nos capítulos que se seguem. Isto é, veremos que anos mais tarde, o samba, ritmo criado como forma de legitimação de uma classe excluída, faz com que pessoas, que a primeiro modo estão tão distante entre si, possam se sentir tão próximas e lutar pela manutenção sempre viva da tradição do samba e todo o sentido que a música carrega consigo, ao longo do tempo.

2.2 Samba como produto

Como vimos nos capítulos anteriores, a casa da Tia Ciata, assim como de outras tias negras, era o útero para a criação e produção do samba. Como foi enfatizado, a música era um produto coletivo e cada canção tocada, um ou outro acrescentava uma estrofe ou palavra. Assim o samba era criado e recriado sempre, um elemento vivo. Não existia dentro daquela comunidade o sentido de propriedade e nem mesmo a música era vista como produto, como algo comercializável.

¹² SODRÉ. 1998, p. 31.

E foi na casa de Tia Ciata que surgiu “Pelo telefone”. A canção se tornou um marco para o samba em muitos aspectos. Donga registrou a música como sendo sua na Biblioteca Nacional. Foi a primeira vez que um samba era registrado e lançava ao mercado fonográfico um novo gênero musical, o que seria chamado inicialmente de samba carnavalesco.¹³

Quando Donga registrou o samba, houve uma revolta dos participantes das rodas de samba na casa de Tia Ciata. Aquele, agora produto, não podia ser registrado como pertencente a ninguém, já que era um produto feito por todos. De uma forma ou de outra, todos os sambistas da localidade se sentiram roubados. E Donga por algum tempo, foi mal visto dentro da sua comunidade.

O chefe da polícia
 Pelo telefone
 Mandou me avisar
 Que na Carioca
 Tem uma roleta
 Para se jogar
 Ai, ai, ai,
 Deixa as mágoas para trás, ô rapaz
 Ai, ai, ai
 Fica triste se és capaz e verás.¹⁴

Mas abria-se para todos uma oportunidade, um novo mundo que não haviam imaginado. Os músicos que tocavam apenas por prazer, agora começam a se profissionalizar. Descubrem que a música também podia ser vista como trabalho. Um de seus maiores problemas é, que alguns perderam a autonomia para fazer suas músicas ao seu modo.

Esse momento foi histórico também pela descoberta do samba pela classe mais alta. O que antes era uma festa dos negros excluídos, toma as ruas do centro da cidade e

¹³TINHORÃO. 1998, p. 277

¹⁴ Samba “Pelo Telefone” de Donga, 1917.

muito mais, vira um estilo musical reconhecido pela indústria fonográfica. Os batuques ganham os grandes salões e tomam lugar na sala de jantar das famílias importantes do Rio de Janeiro.

A descoberta de que era possível usar sua música como matéria-prima para a produção de um produto vendável, com boa expectativa de mercado junto às camadas da classe média — salas de espera de cinema, teatro de revista, cabarés, casas de chope, clubes sociais, restaurantes elegantes (...), casas de música, estúdios de gravação de discos e logo também, estúdios de rádio.¹⁵

Esse momento de transição da arte pelo prazer em profissão pode ser observado em vários momentos. Pixinguinha por exemplo, liderava tocando flauta o Grupo de Caxangá. Eles desfilavam pelas ruas no carnaval gratuitamente, com os seus integrantes fantasiados de nordestinos. O sucesso deles foi tamanho que, rapidamente, a indústria cultural os absorveu. Pixinguinha começou a tocar por dinheiro no salão do Cinema Palais, mas agora com o grupo chamando de 8 Batutas, onde um dos componentes era Donga. O 8 Batutas se tornou um grupo de grande sucesso no Brasil e exportou esse ritmo a outros países, o que trouxe notoriedade não somente para essa nova classe de músicos, mas também para o nosso país.¹⁶

A indústria cultural dentro de seu próprio conceito, onde os produtos são adaptados ao consumo da massa, absorveu o samba. E assim o samba passa a ser consumido como produto. Os músicos, que antes não tinham o compromisso de agradar, começam a fazer músicas que vendam e gerem renda. Assim, para se aproximar das classes sociais mais elevadas, o samba teve que sofrer modificações.

José Ramos Tinhorão conta que voltando de uma excursão pela Europa, os 8 Batutas já estavam modificados. Pixinguinha estava com um saxofone novo e Donga deixava o violão de lado às vezes para dar vez ao banjo.¹⁷

Segundo recordava, após a volta ao Brasil, o grupo dos 8 Batutas procurava ainda tocar nos bailes “o que é nosso”, mas — como ressaltava — uma vez por outra incluíamos um

¹⁵ TINHORÃO. 1998, p. 279

¹⁶ TINHORÃO. 1998, p. 279

¹⁷ TINHORÃO. 1998, p. 280.

foxtrotezinho para variar. E Pixinguinha concluía revelador: “Comercialmente, tínhamos que variar um bocadinho de cada coisa”.¹⁸

A indústria cultural, assim como a modernização dos meios, criam uma massa de excluídos. Aqueles que não consomem determinados produtos, ficam fora desse ciclo que nos é imposto a todo o momento. A cultura chamada popular fica limitada a grupos subalternos. E mesmo essa cultura popular acaba por se modernizar e os grupos hegemônicos procuram absorvê-la e inseri-la dentro do universo da indústria cultural. Quando o popular se moderniza, como ocorre, fica claro que o tradicionalismo não foge a interferência desses grupos hegemônicos.¹⁹

Diante de toda essa modernização observada da cultura, existe sempre um grupo que, de alguma forma, luta para a manutenção das raízes, da tradição. Esse momento foi importante, já que o samba começa a ser absorvido pelas classes dominantes. Enquanto uns modificavam seu gênero para agradar aos brancos nos salões da alta sociedade, outros e também esses mesmos, continuavam a fazer as rodas de samba, em seu estilo primeiro, no centro da cidade e nos subúrbios cariocas. Muito além de ser simplesmente uma profissão, um produto, o samba era acima de tudo prazer de fazer aquela música. Uma forma de confraternização entre os iguais.

As sambistas que agora se vestiam como os brancos, não se sentiam pertencentes aquele grupo e sempre voltavam para o lugar onde tinham o sentimento de pertencimento. Havia sempre essa busca da identidade que não cessa em nenhuma geração.

*Samba, agoniza mas não morre
Alguém sempre te socorre
Antes do suspiro derradeiro
Samba
Negro, forte, destemido
Foi duramente perseguido
Na esquina, no botequim, no terreiro
Samba, inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão
Te abraçou, te envolveu
Mudaram toda a sua estrutura*

¹⁸ TINHORÃO APUD CABRAL. 1998, 280.

¹⁹ CANCLINI. 2000, p. 206.

*Te impuseram outra cultura
E você nem percebeu
Mudaram toda a sua estrutura
Te impuseram outra cultura
E você nem percebeu (o samba)*²⁰

Mesmo a música “Agoniza mas não morre” sendo lançada muitos anos depois, representava todo esse processo de expropriação que o samba sofreu ao longo desses anos.

O samba foi envolvido por essa trama da modernização e da indústria que modificou o seu sentido, já que o samba é não somente de uma forma cultural, mas também mecanismo de identidade e de inserção social dentro daquela comunidade. O samba foi transformado em produto pré-moldado. Alguns sub-produtos — não no sentido pejorativo, mas sim produtos advindos do samba — vieram e vão ser estudados mais a frente como a Bossa Nova e o pagode.

O samba sofreu um processo de mistificação, onde a tradição — no caso, a tradição do samba — foi transformada em objeto para o consumo, deslocando seu sentido primeiro, que era ser a voz de um grupo de pessoas. Como explica Eduardo Coutinho: “desconsiderando-se seu caráter subjetivo — sua condição de fala de um sujeito histórico”. (Coutinho. 2002, p. 143)

No momento em que a música comunitária se adequa ao mercado capitalista do lazer e dos bens simbólicos, os homens, alienados de sua produção, passam a se relacionar não mais com um produto de sua atividade criadora, mas algo que lhes é estranho, não se reconhecendo na música que lhes chega da indústria. O canto popular já não aparece como forma de relação diretamente social entre seus produtores.²¹

Mas o ponto a ser observado são esses dois processos que acontecem em paralelo. Um é consequência da existência do outro. Por um lado a indústria massifica as formas culturais, para que numa lógica puramente econômica, esse produto seja consumido por uma quantidade maior de pessoas. Por outro lado, um grupo luta pela manutenção da tradição. O que iremos analisar mais a frente é por que um grupo de

²⁰ “Agoniza mas não morre”, Samba de Nelson Sargento, gravado por Chico Burque em 1998.

jovens contemporâneos, que nada se assemelham com essa estrutura que estamos apresentando, também lutam pela manutenção dessas tradições. Como surge esse sentimento de pertencimento, já que tanto historicamente quanto geograficamente suas ligações com a comunidade que o samba é e era voz, nada tem em comum.

Quem dá mais?...

Por um samba feito nas regras da arte

Sem introdução e sem segunda parte

Só estribilho, nasceu no Salgueiro

*E exprime dois terços do Rio de Janeiro.*²²

Com a chegada da Rádio, todo o processo de assimilação do samba e a própria estruturação da mídia se modificou. A Rádio trouxe muitas mudanças estruturais para toda a sociedade brasileira. A mídia se insere de maneira definitiva dentro das casas dos ouvintes e tem papel essencial no comportamento e na formação de opinião da população. Essas mudanças tiveram influência direta na maneira em que as classes preferiam uma música ou outra.

Em 1923, o rádio iniciava, o que se chamaria mais tarde de Era. Foi instalada a primeira emissora brasileira: A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada por Roquette Pinto. Idealizado por seu fundador, sua função essencial era educativa. Sentia a necessidade de transmitir aos brasileiros, educação e cultura, e esse meio de comunicação teria que, em planos futuros, atingir todo o território nacional.²³

Mas o grande sucesso que arrebatou a audiência das rádios brasileiras foi a Rádio Nacional. Criada no Rio de Janeiro em 1936, seu primeiro prefixo, "Luar do sertão", de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, era tocado em vibrafone por Luciano Perrone e em seguida um locutor anunciava o prefixo da emissora: PRE-8. Nesse ano mesmo, começou a apresentar pequenas cenas de rádio-teatro intercalados

²¹ COUTINHO. 2002, p. 143.

²² Samba de Noel Rosa,

²³ MOREIRA. 1991, p.15.

com números musicais. Foi nos anos 1940 e 1950 a principal emissora do país e verdadeiro símbolo da chamada "Era do Rádio".

Em 1937, foi inaugurado o "Teatro em Casa" para a irradiação de peças completas, semanalmente. Sua programação ao vivo passou depois a ser retransmitida para todo o país, o que a tornou uma pioneira na integração cultural do país. Seus programas de auditório, radionovelas, programas humorísticos e musicais marcaram a História do Rádio no Brasil. Foi líder de audiência praticamente desde a fundação até que o aparecimento da TV ditasse novos rumos para a comunicação no país. Seus programas eram transmitidos diretamente dos muitos estúdios específicos, inclusive do auditório da Rádio. Seus programas de humor, suas radionovelas, seus programas noticiários e os esportivos viraram modelo para muitas outras Rádios do país. A Rádio foi fundamental também para o desenvolvimento da música popular brasileira. A emissora contava com menos de 30 pessoas para cantar, executar músicas, contabilizar e realizar outras tarefas menores. Pode-se observar que a música popular brasileira foi uma antes e outra depois da Nacional, que se transformou numa verdadeira criadora de ídolos através da realização de concursos.

Em 1938, Almirante estreou o primeiro programa de montagem, ou montado, que foi "Curiosidades musicais". O mesmo artista lançou no mesmo ano o primeiro programa de brincadeiras de auditório, o "Caixa de perguntas".

Em 1939, Lamartine Babo passou a apresentar o programa "Vida pitoresca e musical dos compositores". Em 1940, a Rádio Nacional passou a fazer parte do Patrimônio Nacional, a partir de decreto assinado pelo presidente Getúlio Vargas, sendo então, dirigida por Gilberto de Andrade, que tratou de dar uma nova cara à programação da Rádio. No ano seguinte, passou a ser apresentado o noticiário "Repórter Esso", marco do jornalismo radiofônico e que passaria a ter como apresentador três anos depois o locutor Heron Domingues. O prefixo do "Repórter Esso" foi escrito pelo maestro Carioca. A Rádio Nacional foi a primeira emissora do Brasil a organizar uma redação própria para noticiários, com a rotina de um grande jornal diário impresso.

Em 18 de abril de 1942, foram inaugurados os novos estúdios da Rádio Nacional. Com 486 lugares, as novas instalações traziam inovações como o piso flutuante sobre molas especiais do palco sinfônico. Ainda em 1942, Almirante estreou o programa "A história do Rio pela música". Também nesse ano, as ondas curtas da PRE-

8 passaram a ser ouvidas em vários países. Em 1943, a programação da emissora tomou impulso com a estréia do programa "Um milhão de melodias", patrocinado pelo refrigerante Coca-Cola, que estava sendo lançado no Brasil. Para esse programa foi criada a Orquestra Brasileira, com direção de Radamés Gnattali. O repertório do programa apresentava duas músicas brasileiras atuais, duas antigas e três músicas estrangeiras de grande sucesso. A Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali era formada pela mescla de grandes músicos como Luciano Perrone na bateria, vibrafone e tímpano, Chiquinho no Acordeão, Vidal no contrabaixo, Garoto e Bola Sete nos violões, José Meneses no cavaquinho, além dos músicos da velha guarda do samba carioca como João da Baiana no pandeiro, Bide no ganzá e Heitor dos Prazeres tocando prato e faca e caixeta.

Entre as muitas inovações surgidas na Rádio Nacional e que influíram no próprio desenvolvimento da música popular brasileira estão os arranjos para pequenos conjuntos, trios e quartetos de Radamés Gnattali e os acompanhamentos rítmicos do baterista Luciano Perrone que causaram uma pequena revolução no samba orquestrado feito até então. Foi Luciano Perrone quem sugeriu a Radamés Gnattali a utilização dos metais, até então com funções exclusivamente melódicas, como mais um elemento de função rítmica na interpretação dos sambas gravados. Em 1946, um dos maiores sucessos musicais foi o samba-canção "Fracasso", de Mário Lago gravado por Francisco Alves e tema extraído da radionovela com o mesmo título. Outra disputa musical que marcou época no Rio de Janeiro, tendo a Rádio Nacional como centro, era a da divulgação de marchas e sambas carnavalescos, dos quais um dos muitos destaques foi o cantor e compositor Blecaute, sempre presente aos programas de auditório da Rádio.

A "Turma do sereno" era o reencontro da música com a rua mal iluminada pelo lampião a gás, era o momento em que numa esquina de rua encontravam-se os velhos amigos para fazer choro, para cantar valsas e modinhas; era a oportunidade de tirar dos velhos baús alguns xotes, maxixes e polca.

Outros programas de destaque era o "Clube do samba" e "Pelas estradas do mundo", com Fernando Lobo.

O declínio da Rádio, que se iniciara com a inauguração da televisão acentuou-se de forma definitiva com o Golpe militar de 1964 que afastou 67 profissionais e colocou sob investigação mais 81.

A Rádio foi um impulso importante para o reconhecimento dos sambistas como músicos. Na Rádio que o samba foi mais difundido e se consolidou como estilo musical. A formação dessa orquestra traz dois sentimentos. O primeiro é de orgulho, já que os músicos sambistas estavam trazendo seus instrumentos para dentro das grandes orquestras, mas ao mesmo tempo, será que não estavam perdendo sua identidade musical tocando músicas tão diversas?

Agora eram pagos, eram músicos profissionais e mais do que puramente arte, eles tinham que tocar aquilo que o empregador quisesse. Será que o capitalismo e as forças econômicas estariam corrompendo a arte? E como essa arte conseguiu sobreviver em diversas formas? É o que vamos ver nos capítulos seguintes.

Para entendermos um pouco mais dessa lógica de mercado, temos que analisar a importância do território para a consolidação, posterior desestruturação e mais a frente a resistência do samba como cultura popular.

O conceito de território é essencial para a formação de um grupo e de uma identidade grupal. As mudanças na estrutura das ruas do centro da cidade fez com que aquela comunidade negra precursora do samba se desestruturasse. Todos que ali viviam tiveram que reorganizar suas formas de convívio social e de manutenção de seus ritos dentro daquela nova organização social.

Ter um território definido como seu, faz com que grupos se assemelhem pela lógica geográfica. Com a destruição desse convívio a partir da destruição de praça XI para a construção da Avenida Presidente Vargas, aquela comunidade perde alguns vínculos, como a mudança dos trajetos que eram feitos com os blocos durante o carnaval.

Antes da reforma, os trajetos dos foliões eram os mais variados e o encontro na praça tinha um significado particular. Depois, houve uma padronização do desfile que ia ao encontro dos interesses do mercado e das diretrizes disciplinadoras do Estado Novo. (...). O carnaval popular perdia em larga medida sua autonomia, sendo enquadrado pelo Estado nos limites espaciotemporais da avenida e do espetáculo.²⁴

²⁴ COUTINHO. 2002, p. 145

Foi imposto ao samba um ritmo de comercialização. Como qualquer outro produto, agora ele precisava ser vendido e consumido mais e rapidamente. A lógica de produção era puramente econômica.

Nesse momento, a mídia está consolidando seu papel dentro da sociedade brasileira, assim como a sua função como formadora de opinião. Com o poder cada vez maior do rádio e com a posterior instalação da televisão nos lares brasileiros, a classe média descobre o popular.²⁵

Para indústria é interessante essa descoberta do popular. Todos que estão dentro desse sistema, que conhecemos como capitalista, são controlados pela ordem econômica. A partir do deslocamento daquela manifestação cultural de seu sentido de ser voz dos negros excluídos da estrutura social vigente, a indústria afasta aquela comunidade de seus bens simbólicos e da essência o que os fez produzir o samba. Transformando o samba em produto ele perde o seu sentido, a sua função e passa a ser apenas um instrumento de divertimento deslocado da crítica social.

Dentro desse contexto da consolidação do capitalismo e da indústria da canção no Brasil, as escolas de samba se tornam empresas lucrativas. Nos primórdios, o carnaval era uma festividade popular e tradicional. Os foliões que saíam as ruas queriam apenas festejar. Confeccionavam suas próprias fantasias e tocavam de graça. Por onde passavam, as pessoas seguiam os músicos e assim foram se formando os blocos.

Com a descoberta do samba pela a classe média e a popularização do carnaval, esses blocos foram crescendo muito a cada ano. Com as reformas do centro da cidade, já na metade do século passado, era nas avenidas largas que esses desfiles aconteciam. Nos anos 80, com a inauguração do sambódromo, a simbologia da festividade perde o sentido. Até mesmo para assistir aos desfiles do carnaval é necessário pagar. O carnaval, assim como o samba também foi absorvido pela indústria cultural.

“Todos ganham com a aceleração do ritmo de produção do samba, menos, é claro, os sambistas que perdem progressivamente o controle sobre a organização de sua própria cultura” (COUTINHO, 2002, p.145).

Qualquer desenvolvimento autônomo ou alternativo por parte de culturas subalternas é impedido, tanto no consumo e produção quanto na estrutura social e linguagem são

²⁵ COUTINHO. 2002, p. 145

reordenados com a finalidade de se tornarem adaptados ao desenvolvimento capitalista. (...) Às vezes se permite que algumas festa tradicionais subsistam, mas seu caráter de celebração é diluído no interior da organização mercantil do lazer turístico.²⁶

A indústria tende a padronizar os produtos e as formas culturais. Isso faz com que haja uma massificação dos gostos. Isso é uma lógica puramente mercantil. Quanto menos variação um determinado produto tiver e quanto mais pessoas gostem desse determinado produto, mais ele venderá. Se todas as pessoas consumirem uma determinada música independente do grupo a que pertence mais lucrativo será para a gravadora que lançou essa música.

O capitalismo, como essência, destrói o processo criativo e transforma a produção cultural em produção industrial. O que antes era feito de maneira manual, peças únicas, agora são produzidas em série, repetidas, iguais. O samba deixa de ser artesanato e passa a ser construído como qualquer produto industrializado, mecanizado, frio, sem emoção.

Em pouco tempo a comercialização desvinculou o samba de sua própria comunidade. As gerações em seguida não reconheciam e nem compreendiam o samba em sua essência e a aceleração do mercado transformou a festividade popular, em espetáculo, *show*. Muito mais do que a inserção social de uma comunidade excluída, o samba passa a ser absorvido e servir como mais um elemento de obtenção de lucro pela a indústria.

A tática que absorção da indústria consiste em desvincular o produto do seu simbolismo, de sua representação e transformá-lo em algo que de nada se assemelhe com a sua função inicial. Ao cair no gosto popular, houve uma pressão para que aquele novo tipo musical fosse reconhecido. Com a onda nacionalista que assolava naquela época nosso país, a população precisava de um elemento que fosse reconhecidamente popular e que representasse a brasilidade. Tanto o Estado quanto a política utilizaram o samba como sendo esse elemento de identidade nacional, o que de fato é, mas também o transformaram a música e a festividade do carnaval, a que diretamente se relaciona, com um movimento meramente comercializado pela indústria do turismo.

²⁶ COUTINHO APUD CANCLINI. 2002, p. 147.

Com a produção de massa, características da industrialização baseada na tecnologia avançada, um novo ritmo se impôs: o da produtividade e consumo acelerados. A economia capitalista é autogeradora de uma temporalidade com lógica própria. Ao se passar a viver de samba — ao invés de viver no samba ou com ele — entrou-se no esquema de uma produção que, aos poucos, introduziu o seu ritmo próprio: o do espetáculo. Isto ocorreu também no interior das escolas de samba, cujas modificações acompanham a trajetória ideológica da classe média: a escola começou a buscar formas empresarias (que abriram as portas do dirigismo estatal), vinculadas ao *show-business* e a profissionalizar os seus integrantes.²⁷

Essas transformações aconteceram não somente com o samba, mas com as manifestações ditas populares. O foco do trabalho é entender todo esse processo de absorção do samba pela indústria cultural, a assimilação do samba por outros grupos sociais e a partir daí, os novos estilos musicais que surgiram. E também entender a formação de um grupo que está na contra-mão do processo de aceleração e massificação dos gostos e luta pela permanência da tradição.

A assimilação do samba por outros grupos sociais aconteceu de diversas formas. A rádio teve papel importante na divulgação dos batuques negros a uma classe média que não tinha acesso a esse tipo musical.

Mas existe uma marca forte. Podemos observar que muitos cantores sambistas, que tiveram destaque na Era da Rádio, eram brancos. Sim, o samba ritmo tipicamente negro acaba sendo difundido por vozes brancas. Daí questionamos, será que esse novo estilo musical não se tornou realmente nacional por ter sido trazido por vozes brancas? Bons exemplos são: Francisco Alves, Mario Reis, Carmem Miranda e Noel Rosa.

No final dos anos 30, um grupo de jovens de classe média começam a se interessar e se destacam. É a turma jovem da Vila Isabel. Eles começam sua trajetória, e mais tarde, terão papel importante da história do samba. Entre eles três músicos tiveram destaque. Noel Rosa, que era filho de um gerente comercial e de uma costureira, o Almirante, que ficou órfão com 15 anos e trabalhava como caixeiro e servia na Marinha, por isso o apelido de Almirante e Braguinha, filho de um industrial.

²⁷ SODRÉ. 1988, 52.

Os meninos da turma do Almirante formaram o grupo Flor do Tempo e ensaiavam na casa do empresário Eduardo Dale.²⁸

Homem de enormes relações em todos os meios sociais, e vendo no pequeno grupo um bom elemento de contato com alguns destacados figurões da política, gente influente e útil aos negócios de sua casa comercial, Eduardo Dale levava o grupo para cantar em casas de ministros, altos funcionários, de diretores de repartições públicas, etc.²⁹

Alguns empresários que apoiavam o samba, de fato o utilizavam, no caso Eduardo Dale, como um presente, levando grupos para tocarem na casa das pessoas influentes da época. Também desta maneira, o samba entrava de maneira envolvente em salões nunca antes cantados, mas por um grupo de classe média, o que também diferencia da comunidade de onde surgiu. Mas será que o samba sendo tocado e exaltado por esses jovens da Vila que não tem uma raiz histórica com o samba, não acaba sendo esvaziado?

Não. Noel Rosa subia os morros para beber das fontes do samba. Queria conhecer a realidade daquela comunidade, exaltar a arte do samba e fazer parte desse processo de criação e recriação dessa cultura sempre-viva. O samba o envolve dentro de seu universo. Por ser esse elemento tão forte de união entre as grupos tão distintos, que o samba se tornou símbolo nacional, como veremos mais a frente.

Noel Rosa era um dos bons exemplos de afincado em conhecer o samba a fundo. Ele subia os morros, freqüentava as rodas de samba da cidade, entrava nas escolas de samba, ia nos subúrbios cariocas. Tinha uma sede imensa de se inserir dentro desse universo e para tal precisava conhecê-lo, construí-lo.

A turma de Noel Rosa participou inclusive do processo de definição desse samba “autêntico”. O próprio Noel compôs sambas em parceria com Ismael Silva, talvez o principal fundador da “primeira” escola de samba. (...) sempre querendo conhecer o que produzem estes sambistas de morro, trocar informações com eles, somar experiências, Noel segue peregrinando. Salgueiro, mangueira, outros morros. Fazendo expedições ao subúrbio, ouvidos atentos.³⁰

²⁸ VIANNA. 1995, p.120.

²⁹ VIANNA APUD CABRAL. 1995, p. 120

³⁰ VIANNA, 1995, p. 121

Segundo Tinhorão, nessa época, as classes médias e baixas coexistiam em um mesmo espaço urbano. O que não se pode ver nos dias de hoje. As camadas da população mais pobres foram levadas para os morros e subúrbios. No tempo de Noel, a proliferação dos cortiços e casas de cômodos era mais evidente e fazia com que as classes sociais vivessem em um mesmo espaço. O que na época da Bossa Nova não acontecia mais. As classes já se encontravam espacialmente mais separadas, o que pode ser uma explicação para o samba noiesco ter tido tanto sucesso entre as camadas populares e o a Bossa Nova não ter conseguido alcançar o mesmo ³¹

Já Vianna não acredita que essa proximidade queira de fato explicar alguma coisa. Segundo ele, fenômenos culturais diversos podem coexistir dentro do mesmo espaço e não existir relação entre eles. Para que haja essa relação, tem haver interesse de um grupo pelo outro. Uma certa curiosidade. E foi esse sentimento que levou Noel, por exemplo, para o samba, e partir desse conhecimento e desse encantamento pelo samba, Noel também fez parte da sua reinvenção.

A curiosidade é necessária para que membros de um grupo passem a freqüentar outros grupos, transformando-se naquilo que estou chamando de “mediadores transculturais”. E é necessário também um “ambiente” propício, o campo de possibilidades a que se refere Gilberto Velho, para que essas trocas de informação intergrupos possam acontecer. ³²

Noel Rosa não apenas caiu no gosto popular, mas ele fez parte na definição desse gosto. Essa seja talvez, a principal diferença para a Bossa Nova. Quando a Bossa Nova surgiu já existia um gosto popular reconhecido como brasileiro, bem definido.

Um das características marcantes na poesia de Noel era a crítica social. Ele fazia um retrato das figuras do povo. Noel criticava as diferenças econômicas entre as diferentes classes e retratava o Brasil como um país de miseráveis. O primeiro samba gravado por ele foi “Com que roupa eu vou?”. Marco, sendo o primeiro, deixa sua crítica, sua maneira de compreender a sociedade brasileira. Esse será traço presente em todas as suas obras a seguir. Nessa canção sua crítica é tão fervorosa, que utiliza a melodia do Hino Nacional para compor sua idéia.

³¹ VIANNA APUD TINHORÃO, 1995, p. 121.

³² VIANNA. 1995, p. 122.

Agora vou mudar minha conduta, eu vou pra luta
 pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com a força bruta, pra poder me
 reabilitar
 Pois esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa?
 Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?
 Agora, eu não ando mais fagueiro, pois o dinheiro não
 é fácil de ganhar
 Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro, não consigo ter nem pra gastar
 Eu já corri de vento em popa, mas agora com que roupa?
 Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?
 Eu hoje estou pulando como sapo, pra ver se escapo
 desta praga de urubu
 Já estou coberto de farrapo, eu vou acabar
 ficando nu
 Meu paletó virou estopa e eu nem sei mais com que roupa
 Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou pro samba que você me
 convidou? ³³

Noel utiliza muito a paródia em suas obras. Esse pode ser um artifício para que um discurso dialogue com o outro, mas impondo uma crítica. Noel absorva esse outro discurso e o nega, abordando temas que não eram sempre mostrados com tamanha veemência na música brasileira.³⁴

Através da parodia, Noel desmistifica as idéias, valores e significações contidos no texto da cultura hegemônica, conferindo uma nova interpretação à história da nação. Passado e presente nacionais são objetos da apreciação crítica do compositor. Quer se trate de um

³³ Samba de Noel Rosa, 1929.

³⁴ COUTINHO. 1992. p. 101

texto da série musical ou literária, ou ainda, em sentido amplo, do texto da cultura, da cultura como texto, para utilizar uma expressão de Roland Barthes.³⁵

Ainda no clássico “João Ninguém”, Noel retrata a imagem de um homem, que é a representação da maioria da população. Um homem pobre, simples, que assiste as mudanças políticas de seu país, sem ter papel decisório algum e muitas vezes sem ao menos entender o que está realmente acontecendo. A política no Brasil sempre foi decidida por uma classe hegemônica e o povo era excluído de qualquer participação.

O jovem compositor tinha uma simpatia pelos tipos populares. Transitando em grupos sociais diferente sua crítica tinham embasamento, pela comparação com as diferenças.

A literatura e as artes em geral no Brasil, não retratam as figuras do povo como pertencentes a um cotidiano. Sempre há na imagem delas, algo de pitoresco e até bizarro. Mas o poeta da Vila consegue com genialidade entrar nesse universo. Exemplos não faltam. Segundo Coutinho, Noel namorava Fina, uma operária, que acordava cedo para trabalhar e era pobre. E foi para ela que fez:

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
E está interessada
Em fingir que não me vê...³⁶

Assim como define Coutinho, na Obra de Noel está presente nacionalismo que quer proteger a nação contra a exploração estrangeira. Foi nesse momento histórico, em que os Estados Unidos estavam se expandindo rapidamente sua economia e já se consolidam como potência hegemônica mundial, que Noel fazia suas críticas.

³⁵ COUTINHO. 1992. p. 101

³⁶ Três Apitos, Samba de Noel Rosa, 1933.

Ainda segundo Coutinho, em “São coisa nossa”, é um exemplo claro da dimensão nacional-popular da obra de Noel e a maneira como o povo-nação é representado. Esse samba fala de aspectos positivos e negativos e retrata um sociedade que vive de contrastes.³⁷

A turma da Vila contribui e muito pra a formação de um samba diferente. Embora pertencentes a uma classe média, branca e intelectualizada, eles absorveram e entram no universo do samba. Fizeram parte daquela comunidade e transitaram entre os grupos de maneira democrática. O samba foi unidade de identificação entre os grupos, uma moeda de troca, um traço comum e pôde unir pessoas aparentemente diferentes. O samba de Noel se torna realmente popular entre as camadas populares.

Já a história não se repete anos mais tarde. Um novo grupo de jovens de classe média carioca começam a fazer música, mas desta vez, eles eram muito diferentes dos meninos da Vila.

Uma corrente de sambistas, perante dessa aceleração cada vez mais contínua dos gostos e da massificação cultural, passam a lutar pela tradição e pelo nacionalismo, o samba como símbolo nacional. O chamado “samba de morro”, às vezes defendido de maneira ufanista, era um contraponto a uma outra assimilação do samba: a Bossa Nova.

Um grupo de jovens da Zona Sul da cidade, se reuniram e começaram a fazer um samba diferente. Correntes opostas descrevem a Bossa Nova. De um lado, os defensores da tradição do samba e da música popular carioca, e de outro os que vêem na Bossa Nova uma nova concepção musical.

Quando nos anos 50, a Bossa Nova surgiu, muitos defensores da tradição do samba atacaram essa nova música. Tinhorão faz parte da corrente que se opôs à posição que alguns artistas da Bossa Nova adotaram.³⁸

Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo *be-bop* e abolido, fabricado pelos compositores profissionais da década de 1940, iria atingir seu auge em 1958, quando um grupo desses moços da zona sul, quase todos entre dezessete e vinte e dois anos, resolveu romper definitivamente com a herança do samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo.³⁹

³⁷ COUTINHO, 1992, p. 105.

³⁸ VIANNA, 1995, p. 131.

³⁹ TINHORÃO, 1998, P. 310.

Tinhorão ainda tenta explicar os motivos de tantas modificações do samba. Ele acredita que ausência de crítica social e a abordagem de temas predominantemente românticos, ocorre devido a alienação da classe média da época. Diferente da época de Noel Rosa, a cidade naquele momento tinha outra geografia. As camadas mais pobres estavam isoladas nos morros da cidade ou foram empurradas para os subúrbios cariocas.

Aqueles jovens, brancos e de classe média, moravam na zona sul da cidade, área rica. Não tinham contato direto com a realidade da vida pobre e seus temas acabaram sendo mais românticos.

Dentro da análise tão falada da globalização, da indústria cultural e da consolidação dos Estados Unidos como cultura hegemônica, a Bossa Nova teve muitas influências nestes processos.

O *jazz* e o *be-bop* tiveram forte influência da composição da Bossa Nova. Sua batida foi diferenciada do samba pela suavização. O americanismo é presença nítida na composição do ritmo, mesmo este sendo um sub-produto do samba (não descrito desta maneira de forma pejorativa, mas sim como produto advindo do samba).

Essa junção da música americana com o samba, não bem visto pelos defensores da tradição, é negado pelos defensores da Bossa Nova. Embora o estilo se chame de Samba de Bossa Nova, existe uma nítida negação dos precursores do ritmo, de que tal tenha vindo do samba, admitem somente que seja um estilo anterior.

Não se poderá intentar a análise de uma nova concepção musical, mediante a comparação de seus atributos com “padrões de medida” tradicionais. Novos atributos deverão ser aferidos por novos padrões, muito embora a nova concepção possa deitar raízes em procedimentos composicionais anteriores a ela, oriundos de concepções musicais precedentes.⁴⁰

Como podemos observar, para alguns estudiosos da Bossa Nova, o samba, embora referencia inegável, era apenas visto como estilo musical anterior. Para eles, aquela era uma nova concepção de música e não uma assimilação do samba.

O fato é que nessa época havia uma atmosfera propícia para a formação da Bossa Nova. O Jazz e os novos ritmos ganhavam força com a exportação maciça da

cultura norte-americana. Copacabana já era um grande ponto turístico e as boates se proliferavam, dando cada vez mais lugar ao jazz.

Foi aí então, que um grupo de jovens começou a se reunir na casa de Nara Leão, em Copacabana e desses encontrou surgiu a Bossa Nova. Tinhorão chama as músicas tocadas nas boates de “*samba sessions*”, onde o samba era misturado ao jazz e essa junção foi reproduzida na casa da jovem cantora.

Ainda segundo Tinhorão, os jovens de classe média buscavam alternativas ao samba, já que o achavam quadrado e com temas sempre do morro.

João Gilberto, violonista que inventou uma nova batida com o violão, tornou-se a base da Bossa Nova, onde poetas, de muito valor para a música nacional uniram-se nesse processo.

O principal questionamento é negação do samba pela a Bossa Nova. Tentando deixar radicalismos à parte e reconhecendo o seu valor, assimilar o samba e desenvolver a Bossa Nova, seria natural, mas a negação e a rotulação de seu ancestral de ultrapassado e esgotado, faz que o movimento em sua essência se esvazie. O samba é um símbolo nacional e não pode ser rotulado como objeto de museu.

O samba é organismo sempre vivo e a Bossa Nova um ritmo inovador que enriqueceu a cultura brasileira. Não havia, portanto, motivos para que existisse tamanha polêmica e antagonismos entre os mesmos.

Enquanto uns pensam o samba com um objeto a ser conservado e cristalizado, sem a aceitação de qualquer tipo de modificações, a outra ponta da corda acirra a discussão negando o samba. Na tentativa de defender a Bossa e dentro da ideologia da antropofagia cultural, Caetano Veloso argumenta:

Se acompanharmos a evolução do samba até onde nos agrada e o cristalizarmos num momento que nos parece definitivo, poderemos nos ater ao samba de roda da Bahia e renegar até o mais primitivo partido-alto carioca. Reagindo contra a possível inautentificação do samba, muitos se voltaram para o morro e alguns acreditaram que somente lá ele existe realmente: Carlos Lyra fez um samba sobre o assunto e foi compor com Zé Kéti e Cartola. Entretanto o samba há muito deixou de se restringir a Bahia. E

⁴⁰ CAMPOS, 1993, p. 21.

ninguém pode acusar Ary Barroso de uma apropriação indébita por expressar-se em samba sem ter vivido no morro e sem ser semi-analfabeto.⁴¹

Por outro lado, Paulinho da Viola, cita um caso que justifica o discurso da negação do samba pelos defensores das tradições: Aliás — diz Paulinho —, durante a bossa nova, toda a coisa do samba foi pinçada e depurada. João Gilberto quando gravou “Bolinha de papel”, não trouxe de volta Geraldo Azevedo.⁴²

A Bossa Nova ganhou destaque internacional, sendo seus cantores e músicos muito reconhecidos, mas não se trouxe internacionalmente um reconhecimento do samba na Bossa Nova. Quando a Bossa Nova se torna um estilo musical no mundo, nenhuma ligação é feita com o samba e com toda a bagagem histórica que o mesmo tem.

As manifestações culturais se transformam, se modificam a partir da assimilação por outros grupos. Essas transformações são necessárias. A invenção dos estilos musicais faz parte de um processo presente nas sociedades. Mas, o importante é não desvinculação de suas raízes. Sem raízes e afastado de seu sentido histórico, sua essência se esvazia, e fica difícil a definição do que se é se está desvinculada de suas heranças.

2.3 Símbolo de identidade nacional

O samba, de fato, é uma manifestação cultural que se tornou tipicamente nossa, recheada de brasilidade. As camadas populares já reconheciam o samba como instrumento de identidade nacional. O Estado então, se utilizou também dessa popularidade para elevá-lo ao patamar de símbolo dessa identidade.

O governo Vargas precisava ter instrumentos de controle social e ao mesmo tempo exaltar um símbolo reconhecidamente brasileiro. Com uma política ufanista, agradava as camadas populares que tinham o samba como extensão de sua comunidade, tinha de fato um símbolo nacional para ser exaltado e ao mesmo tempo montava estratégias de controle.

⁴¹ VIANNA APUD VELOSO, 1995, p. 132.

⁴² COUTINHO APUD VIOLA, 2002, p. 116.

Como vimos anteriormente, muitas políticas foram colocadas em prática por esse e por outros governos para limitar as festividades populares como o samba e o carnaval.

É na Era Vargas que as Escolas de Samba são legitimadas pelo Estado e o samba é utilizado como propagando do governo e enraíza na população um sentimento nacionalista que poderia justificar as atitudes do governo.

Nesse momento o mundo estava vivendo um momento político de valorização do que fosse nacional. Os governos nazi-fascistas utilizavam dessa política para justificar um sentimento xenofóbico e de exclusão dos diferentes. No Brasil, um importante elemento de exaltação nacional foi o samba. Foi nessa época que surgiu, por exemplo, a seguinte música: Aquarela do Brasil.

“Brasil, meu Brasil brasileiro

Meu mulato inzoneiro

Vou cantar-te nos meus versos

O Brasil, samba que dá

Bamboleio que faz gingar

O Brasil do meu amor

Terra de Nosso Senhor

Brasil! Brasil!

Pra mim... Pra mim...

Ô, abre a cortina do passado

Tira a mãe preta do cerrado

Bota o rei congo no congado

Brasil! Brasil!

Deixa cantar de novo o trovador

À merencória luz da lua

Toda a canção do meu amor

Quero ver essa dona caminhando

Pelos salões arrastando

O seu vestido rendado
 Brasil! Brasil!
 Pra mim... Pra mim...

Brasil, terra boa e gostosa
 Da morena sestrosa
 De olhar indiscreto
 O Brasil verde que dá
 Para o mundo se admirar
 O Brasil do meu amor
 Terra de Nosso Senhor
 Brasil! Brasil!
 Pra mim... Pra mim... (...)”⁴³

Com a Revolução de 30, muitas nações se modificaram. A chamada era moderna se impôs de maneira bastante contraditória. De um lado os processos de aceleração contínua empregada pela a indústria cultural. De outro lado, as nações conservavam, por meio do Estado o nacionalismo ufanista. A verdade é que com o início de uma globalização feroz, as sociedades precisam “garantir” suas identidades nacionais.

Nessa época vivíamos em um sistema político ditatorial: O Estado Novo. No dia 10 de novembro de 1937, o presidente Getúlio Vargas anunciava o Estado Novo, em cadeia de rádio.

Alegando a existência de um plano comunista para a tomada do poder (Plano Cohen) Getúlio fechou o Congresso Nacional e impôs ao país uma nova Constituição, que ficaria conhecida depois como "Polaca" por ter se inspirado na Constituição da Polônia, de tendência fascista.⁴⁴

O Golpe de Getúlio Vargas foi articulado junto aos militares e contou com o apoio de grande parcela da sociedade, pois desde o final de 1935 o governo havia reforçado sua propaganda anti comunista, amedrontando a classe média, na verdade preparando-a para apoiar

⁴³ Aquarela do Brasil, Samba de Ary Barroso, Carnaval de 1939.

a centralização política que desde então se desencadeava. A partir de novembro de 1937 Vargas impôs a censura aos meios de comunicação, reprimiu a atividade política, perseguiu e prendeu inimigos políticos, adotou medidas econômicas nacionalistas e deu continuidade a sua política trabalhista com a criação da CLT em 1943. O principal acontecimento na política externa foi o desenvolvimento da 2ª Guerra Mundial (39-45), responsável pela grande contradição do governo Vargas, que dependia economicamente dos EUA e possuía uma política semelhante à alemã. A derrota do Nazi fascismo contribuiu decisivamente para o fim do Estado Novo.⁴⁵

Em 1939, durante o Estado Novo, Vargas criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). As funções do Departamento eram de "centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura e da imprensa promover, organizar, patrocinar ou auxiliar manifestações cívicas ou exposições demonstrativas das atividades do Governo".⁴⁶

O governo Vargas se utilizou da prática da propaganda e muito da música popular. Como descreve Tinhorão, que em 1935, foi instalada na rádio brasileira a "Hora do Brasil". No programa de rádio de Vargas, ele fala a nação, mas não podia escapar, e o governo fez intercalar nas propagandas oficiais, musicais populares, com os mais conhecidos cantores e instrumentistas.⁴⁷

A classe hegemônica brasileira de fato se aproveitou da música popular para lançar raízes nacionalistas. Como descreve José Ramos Tinhorão:

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo dos romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação

⁴⁴ Pesquisa feita no endereço eletrônico: <http://www.historianet.com.br/conteudo>

⁴⁵ Trecho retirado do endereço eletrônico: <http://www.historianet.com.br/conteudo>

⁴⁶ Trecho retirado do endereço eletrônico: <http://www.historianet.com.br/conteudo>

⁴⁷ TINORÃO, 1998, p. 299.

nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados na capital.⁴⁸

O samba acabou fazendo papel bastante importante para a disseminação do sentimento nacionalista vigente na época. Mas não podemos defini-lo como sendo reconhecido como símbolo nacional, de uma forma puramente política.

O samba se tornou nacional e acabou classificando os outros ritmos como regionais. Donga, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, que conta que muitos intelectuais da época, como Afonso Arinos, presidente da Academia Brasileira de letras entre outros escritores e poetas, se uniam aos sambistas para fazer música de qualidade nas noites do centro da cidade carioca.

As trocas intensas, que modificava constantemente o panorama cultural da cidade, renegociando todas as fronteiras. Essa Troca podia tomar várias formas, inclusive a da proteção contra atitudes discriminatórias de outros grupos da elite, ou outras “autoridades”, contra os músicos populares. (...) Muitas das mediações transculturais que contribuíram para a formação do mundo da música popular carioca, e da cultura popular carioca em geral. Esse acontecimento envolve, ao mesmo tempo, repressão e proteção por parte de “poderosos” diante do samba.⁴⁹

O interesse de intelectuais e principalmente da classe média é que estava transformando de fato o samba em símbolo nacional. Jovens músicos, de classe média também começaram a se interessar pelo samba. O samba tomou os corações e os gostos e passou a se tornar um meio comum entre grupos e raças diferentes. Essa união legítima, que o samba proporcionava e ainda proporciona com grande força, é o que realmente o elevou a símbolo nacional.

O samba, naquela época, não era mais visto como propriedade de um grupo étnico ou de uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional.⁵⁰

⁴⁸ TINHORÃO. 1998, p.290.

⁴⁹ VIANNA. 1995, p.113.

⁵⁰ VIANNA. 1995, p.113

No começo dos anos 60, em Olaria, subúrbio carioca da Leopoldina, grupos de jovens e representantes por excelência das "camadas populares" formulavam um projeto cultural — começam a organizar o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos. O cacique se tornou um desses guetos onde o samba sobrevivia, e foi um importante movimento de manutenção das raízes.

Encontro de famílias, o Cacique se torna ele mesmo, uma "grande família" — uma enorme e eficaz rede de relações de troca e de ajuda mútua que veio, ano a ano, se concentrando em torno do núcleo inicial que funda o Bloco.

Agremiação carnavalesca, reduto de criação musical, exemplo de organização popular, centro de festas e de afirmação de tradições de várias ordens, importante elo com o mercado de trabalho do músico profissional, o Cacique de Ramos — um dos mais tradicionais blocos de carnaval da cidade — tematiza a figura do *índio* (no seu nome, nas suas idéias e nas fantasias e alegorias utilizadas no desfile durante o carnaval) e afirma o samba enquanto elemento de *identidade*. Referindo-se ao crescimento rápido e avassalador que o Cacique obteve, seu Presidente (Bira) coloca a seguinte questão: “Você já viu índio catequizar? Pois o Cacique catequizou...”.⁵¹

Atualmente, o Cacique de Ramos se configura da seguinte maneira: de um lado, temos o bloco que desfila durante os três dias de carnaval com grande número de foliões, sendo o desfile precedido de ensaios da bateria, da venda de fantasias e de toda uma infra-estrutura exigida pelo carnaval; de outro, temos o espaço da quadra, sede da agremiação e local de encontro de seus membros permanentes e de sua população onde realiza festas, jogos de futebol e, principalmente, pagodes — reunião de sambistas para *fazer samba* — que vão se espalhar por todos os subúrbios cariocas durante os anos 80 (chegando até a “zona sul”) e que vão ter, na quadra do Cacique, um dos epicentros do que acabou sendo qualificado como o “movimento de pagode” com forte presença na imprensa, na indústria fonográfica e nas rádios. Além disso, o Cacique tem hoje o grupo musical Fundo de Quintal, cujo sucesso se traduz nos seus shows, no enorme número de discos gravados e vendidos, na presença constante em programas musicais nas televisões, bem como nas turnês internacionais, sobretudo no Japão, onde o grupo tem vários discos *laser* gravados e para onde é convidado anualmente.

⁵¹ MESSEDER. 1993, p. 56.

Num subúrbio carioca da Leopoldina, no começo da década de 60, um povo sai em busca do seu território. Em torno da idéia e da figura do índio, inspirados no exemplo dos grandes sambistas e de pequenas e grandes agremiações, grupos de amigos e de famílias representativas de populações negras do Rio de Janeiro formam um bloco de carnaval. Era o começo de uma história de muito sucesso. Sucesso na “avenida”, na música popular e no dia-a-dia da quadra. Um sucesso que, antes de mais nada, veio logo. Em três ou quatro anos, os Caciques de Ramos catequizavam o carnaval carioca.

Tanto no caso do Cacique de Ramos quanto do movimento de pagode estas questões se exemplificam em grande número. Pensemos, por exemplo, naquela fantasia de índio apache tomada de empréstimo ao universo da história em quadrinhos ou do cinema norte-americano (elementos por excelência da cultura de massa internacional) e mesclada tanto com o ideário religioso da umbanda e do candomblé quando com um discurso em defesa do índio brasileiro. Ou na incorporação, pelo grupo de pagode que atua na quadra do Cacique às quartas-feiras, do banjo como instrumento para fazer samba. Ou ainda, num sentido mais geral, neste *samba de pagode* que, no seu movimento de “volta à tradição” (ao fundo de quintal ou às formas de samba não prestigiadas, em geral, pela indústria cultural), se afirma como uma excelente mercadoria, além do mais em perfeita sintonia com o gosto popular.

3 Valorização da Tradição: A juventude volta para o samba

Com o passar dos anos, a indústria cultural absorveu o samba. Mas movimentos contra hegemônicos surgiram. Um desses exemplos é o pagode.

Pagode costumava ser sinônimo de festa. Toda festa, que tivesse um samba, era um pagode. Excluídos de seus recantos, o samba voltou a ser tocado nos fundos de quintais nos subúrbios cariocas. E foi nesses lugares tão familiares, que o samba foi conseguindo sobreviver. O Cacique de Ramos, como vimos anteriormente, é um exemplo, onde sambistas do Rio de Janeiro inteiro se reúnem.

Outro reduto onde o samba vive é a Casa da Tia Doca. Seguindo pela linha da formação desses novos guetos de resistência, o fundo de quintal desta integrante da Velha Guarda da Portela, também se tornou ícone para a formação de novos sambistas.

Do cacique surgiram, Fundo de Quintal, Arlindo Cruz, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, entre outros que hoje são símbolos do samba carioca.

Esse grupo de pessoas tem suas raízes nas comunidades descendentes dos negros, moravam no subúrbio onde o samba sempre foi reverenciado e sua escolha por esse tipo musical nos parece mais óbvia.

Mas um fenômeno que observamos é uma juventude carioca, contemporânea, branca, de classe média e intelectualizada que se interessa não somente pela música samba, mas principalmente pela conservação das tradições e manutenção e exaltação das raízes.

O Rio de Janeiro sempre atuou como cidade que representava a identidade nacional. Não somente pelos pontos turísticos brasileiros estarem situados aqui, mas também pela representatividade da nossa música.

Essa cultura do Rio de Janeiro, do carnaval e do samba está intrínseca em muitos cariocas que se reconhecem pertencentes deste grupo, e por tanto pertencentes desta cultura.

E é exatamente esta cultura que faz com que grupos tão diferentes se assemelhem e reconheçam entre si um denominador comum.

Porque, para nós, “cultura” não é simplesmente um referente que marca a hierarquia de “civilização”, mas a maneira de viver total de um grupo, sociedade, país ou pessoa. Cultura é, em Antropologia Social e Sociologia, um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas.⁵²

É justamente porque compartilhamos de parcelas importantes desse código (a cultura) que um conjunto de indivíduos com interesses e capacidades distintas e até mesmo opostas transformam-se num grupo e podem viver juntos sentindo-se parte de uma mesma totalidade.⁵³

Diante dessa cultura, os indivíduos se comportam semelhantemente diante de determinadas situações e fornecem normas de respeito a esse determinado tipo de

⁵² DA MATTA, 2002. p. 123.

⁵³ DA MATTA, 2002. p. 123.

comportamento. A cultura tem que ser entendida não somente como um código que escolhemos, mas é algo que está dentro e fora de nós.

O desenvolvimento de determinada cultura nada se assemelha com o meio geográfico em que tal grupo se encontra, mas sim com as relações sociais e históricas em que está inserido.

Temos que entender a cultura dentro dessa totalidade, para entendermos a junção que o samba faz com dois grupos tão distintos entre si, se analisarmos apenas aspectos externos.

A tradição é muitas vezes entendida como algo divino, uma lei natural. Muitas vezes até os debates sobre a música popular acabam remetendo ao caráter divino das tradições e confere-se as outras tradições um caráter de ilegitimidade.

Longe de ser considerado natural, o processo em que se constrói a tradição é a partir das ações dos sujeitos de determinado grupo.

Se a ideologia conservadora opera no sentido de naturalizar a cultura, de esvaziá-la de sua história, o pensamento revolucionário não pode deixar de se orientar pela consideração de que a tradição, longe de ser um objeto natural ou uma revelação divina, é a objetivação da ação humana, e de que a transmissão no tempo das formas culturais não se realiza como mera reprodução mecânica, objetiva, e sim como um processo de reconstrução do qual a cultura é afetada e redefinida pelo esforço do sujeito.⁵⁴

A partir dessa concepção, podemos entender a cultura como participante de um processo de invenção e reinvenção que faz com que permaneça viva.

E é exatamente esse processo pelo qual o samba passa. Para permanecer vivo, é preciso inventá-lo e reinventá-lo, mas sem esquecer de suas raízes.

Para entendermos a tradição, ela pode ser pensada como hegemônica, a partir da reelaboração das formas culturais do passado. Mas é necessário saber como essa tradição é passada de uma geração para a outra.⁵⁵

A música popular no nosso país acaba sendo registro histórico, pelo qual é manifestada as crenças, o cotidiano, as histórias dos personagens famosos e se torna fala de uma comunidade numa determinada época.

⁵⁴ COUTINHO. 2002, p. 21.

⁵⁵ COUTINHO. 2002, p.23

Isso faz com que a música carregue consigo um registro histórico, os batuques não aparecem dentro nessa análise como fruto do mero acaso, ou puramente como diversão. Eles eram forma de inserção social e fala de um grupo excluído. O samba também faz parte da formação do povo do Rio de Janeiro, e principalmente de sua cultura.

A tradição (entendida como reinterpretação de mensagens ancestrais) e sua forma conservadora (o tradicionalismo) são concebidos nessa perspectiva como processos de comunicação intergeracional, não-dialógica. Tais processos pressupõem, fundamentalmente, uma interpelação, um apelo do passado latente na memória coletiva: uma mensagem, o traço ou o signo; uma transmissão, que se dá por meio de processos narrativos; e uma recepção, momento de atribuição de sentido em que ocorre a seleção e a interpretação das formas simbólicas ligadas ao passado.⁵⁶

O que estamos falando é que a tradição, representada pela música popular, traz consigo um registro histórico, que faz com as gerações futuras a entenda e se relacione com ela. Traz em si uma memória coletiva, que desperta nas gerações seguintes um sentimento de pertencimento e interesse pelas falas passadas.

A música popular depende fundamentalmente da tradição para reconstruir sua história através dos signos passados. E essa reconstrução que acontece no samba.

Diferentemente de muitas cidades, o Rio de Janeiro sempre promoveu uma mistura das classes sociais. No mesmo ambiente que se vive a classe média e os ricos, também encontramos favelas onde vivem a classe mais baixa. As praias também se tornam um lugar democrático, onde todas as pessoas frequentam o mesmo lugar independente de sua classe social.

Dentro desse ambiente, jovens de classe média começam a se interessar pelo samba, mas como isso acontece?

Desde o começo do século passado, a turma da Vila, a qual Noel Rosa pertencia, já se interessavam pelo samba. Nesse momento, o asfalto sobe ao morro para conhecer as verdadeiras raízes.

Noel que era branco e de classe média, assim como Mário Reis, se encantaram pelo samba. Nesse sentido de tradição, foi importante que aquela turma de jovens

pudessem não somente fazer samba, mas se interessassem pela história que aquele símbolo cultural representava.

Mas já existiam jovens de classe média querendo uma proximidade maior com o mundo do samba. Foi o caso, por exemplo, do cantor Mário Reis, filho de comerciante e estudante de direito que, encontrava Sinhô na loja A Guitarra, no centro do Rio de Janeiro, passou a ter aulas de violão com o sambista.⁵⁷

Na corrida do samba para afirmar-se como produto nacional, era preciso saltar outros obstáculos dispostos pelo caminho. Ao focar aqui a área da produção musical, chamo a atenção para a necessidade do samba incorporar outros grupos e classes sociais, promovendo um deslocamento de suas fronteiras raciais e sociais. Esse avanço em direção a outros territórios encontra a sua figuração simbólica mais acabada nas relações Estácio-Vila Isabel e na parceria Ismael Silva-Noel Rosa.

Diferentemente, porém, dos compositores de sua origem social, Noel Rosa revelava um apego às coisas e às pessoas do subúrbio e do morro que, também sob esse aspecto, o transformava num tipo excepcional, cruzando e inter cruzando mundos distintos, numa palavra, aproximando-os como autêntico “mediador cultural”. Francisco Alves tinha um faro extraordinário para garimpar novidades e talentos onde quer que eles surgissem, para, em seguida, produzir discos de sucesso. Noel ia muito além: de modo mimético, se integrava aos “sambistas de morro”, como atestam as suas parcerias com Canuto (do Salgueiro), Cartola e Gradim (da Mangueira), Ernani Silva, o Sete (do subúrbio de Ramos), Bide e Ismael Silva (do Estácio), sem falar no exímio ritmista Puruca, em Antenor Gargalhada e outros mais.

Estácio de Sá, centro propulsor do “samba carioca”, do “samba de carnaval” ou do “samba de morro”, era bairro de gente simples. Nele as práticas musicais das classes populares contavam com o talento de pessoas que ganhariam projeção na história da música popular brasileira, como Ismael Silva, Bide (Alcebíades Barcelos) e Armando Marçal. Esbanjando engenho e arte, eles confeccionavam freqüentemente seus próprios

⁵⁶ COUTINHO, 2002, p. 24

⁵⁷ VIANNA. 1995, p. 119.

instrumentos de percussão; uma forma de tentar contornar crônicos problemas financeiros (consta, por sinal, que Bide foi o inventor do surdo de marcação utilizado nas escolas de samba, feito de couro de cabrito ou de gato que por vezes se comia aqui ou ali...). Ao compor, em 1936, música e letra da belíssima *O X do Problema*, Noel Rosa simplesmente se rendia aos encantos do samba do Estácio, que admirava de há muito. E exprimia a atração que parcela ponderável das classes médias sentia pelo novo tipo de samba que viera à tona a partir da segunda metade dos anos 20.

O samba se tornou símbolo nacional a partir de uma apropriação do samba pelo Estado, mas também, a partir de uma pressão popular para tal. O carnaval era marcado pela presença no samba, nas escolas e nos desfiles, e mesmo hoje, sendo um espetáculo bem distante, de quando começou (antes os desfiles eram feitos por blocos carnavalescos que percorriam as ruas do centro da cidade e todos podiam acompanhar os festejos), ainda é tradição forte na cidade.

A rivalidade entre as escolas sempre esteve presente em todas as camadas sociais. A indústria cultural absorveu o samba, mas de alguma forma, também contribuiu para a formação de um grupo contra hegemônico.

O universo do samba permeia o cotidiano da juventude, mesmo os mais alienados não têm como fugir dos símbolos que a cercam.

A juventude reconhece o samba como símbolo nacional, e a partir daí, começa a se interessar pela música e depois pela história.

Meu pai tinha alguns cds de samba na minha casa, mas ele quase não ouvia. Um dia ouvi aquela música e me interessei muito. Primeiro quis freqüentar os lugares que tocavam samba e depois foi me interessar pela sua história, pela a sua formação. Saber de onde eram essas raízes e como ele começou me fez entender muitas letras e músicas de tempos passados que eu não entendia.⁵⁸

O gosto pelo samba acaba passando de geração em geração, mas algum sentimento faz despertar nos jovens o desejo por conhecer o samba e exaltá-lo como música.

⁵⁸ Entrevista concedida por Rodolfo Bustamante, de 21 anos para a autora em 15/10/2005.

Reconhecendo também as misturas étnicas que aconteceram não somente na nossa cidade, mas também em todo país, não tem como não nos identificarmos com a história dos grupos excluídos e não reconhecer a participação na formação de nossa cultura e de nossas raízes.

A partir do momento que esse grupo de jovens entende o papel no samba na formação da nossa sociedade e na nossa cultura, essa identificação ocorre de maneira natural. A luta pela tradição e pela manutenção das raízes é uma luta pela cultura nacional.

Esses jovens inseridos nesse mundo globalizado, em que a tendência da indústria cultural é de massificar nossos gostos, ocorre uma busca pela identidade nacional, por algo que possa ser reconhecidamente nosso, e que escolhamos ouvir sem estar inserido dentro do contexto da indústria.

Muitas músicas que se ouvem nas rodas de samba não existem em cds e muito menos tocam nas rádios, e essa busca pelo novo, pela renovação e todo o entendimento do sentido da tradição e da necessidade da manutenção das raízes ocorre.

Conheci o samba através do pai do meu namorado. Ele queria me mostrar um samba chamado de raiz, aquele que não é um samba comercial. Comecei a frequentar o Candongueiro, casa de samba estilo fundo de quintal, onde todos os sambistas mais reconhecidos iam tocar. Lá pude conhecer uma realidade musical totalmente diferente da que estava acostumada. Um samba feito muitas vezes de improviso, nos partidos-altos e um grupo de pessoas que queria sempre conhecer mais do samba. Saber mais sobre suas origens e manter essa música sempre viva, nem que seja somente com as marcações da batida nas palmas.⁵⁹

O acontece com essa juventude é a necessidade de um reconhecimento de algo que seja verdadeiramente seu, da descoberta da brasilidade. Independente da cor da sua pele ou da classe social, uma identificação do que é brasileiro ocorre e as ações de manutenção acontecem. Só podem reinventar esse samba, a partir do conhecimento do passado. Só podemos saber o que somos hoje, sabendo o que fizemos no passado.

⁵⁹ Entrevista concedida por Graziela Morgade, 22 anos, em 05/10/05

Esse regime de “indefinição” (entre o branco e o preto, entre homem e a mulher, entre a casa-grande e a senzala) continuaria a ser pensado como nossa principal característica, nossa grande particularidade, e também como aquilo que nos dá “graça”.⁶⁰

Acima das disputas, o samba segue sua trilha, consolidado como símbolo da brasilidade. Expressão cultural plural, ele era glorificado como portador da nossa singularidade musical. E o samba soa como algo tão natural, tão entranhadamente brasileiro, que, em 1940, Dorival Caymmi, já proclamara em *Samba da Minha Terra* : “*quem não gosta de samba/ bom sujeito não é/ é ruim da cabeça/ ou doente do pé*”.

4 Conclusão

Vimos todos os caminhos por onde passou o samba e as várias transformações que sofreu, a partir da absorção dessa música por outros grupos sociais.

A comercialização do samba criou condições favoráveis para que o Estado atraísse, essa música extremamente popular. No entanto, à medida que era popularizado, o samba sofreu um “embranquecimento” decorrente de sua apropriação por uma camada média da população e pela mídia, acentuadamente durante o governo nacionalista de Getúlio Vargas.

Vargas incorporou o samba durante o Estado Novo com dois objetivos complementares: enquanto promovia a identificação da comunidade negra com a nação brasileira, mostrava, às elites e ao resto do mundo, uma nacionalidade branca. O governo estimulava a difusão do samba por meio de propagandas oficiais, enquanto a indústria criava um novo produto altamente rentável.

A composição de Ary Barroso "Aquarela do Brasil", de 1939, exemplifica bem o caráter ufanista que agradava aos setores do governo, comprometidos com a construção de uma nova nacionalidade brasileira. As imagens de seus versos, cadenciados pelo samba, levaram ao mundo o retrato de um Brasil que, no entanto, não correspondia à realidade daqueles que criaram o ritmo.

⁶⁰ VIANNA, 1995, p. 147.

Ao fazermos esse estudo, verificamos a necessidade por parte de uma juventude contemporânea de procurar sua identidade nacional no samba. Diante da indústria cultural e da extrema massificação dos gostos também imposta pela a globalização, existe uma necessidade do reconhecimento de um instrumento cultural nacional.

O reconhecimento do sentido da brasilidade é importante para reconhecermos quem nós fomos e a partir de então, procurarmos entender qual é o nosso papel social hoje e quem somos, verdadeiramente.

Em tempos de globalização, as trocas culturais se dão em velocidade acelerada. O jovem aproveita tal rapidez. Ao mesmo tempo em que sofre a influência da cultura americana, processa elementos de origem africana. Coloca tudo em um grande caldeirão e usa o tempero brasileiro. O resultado se vê nas ruas. A roupa mescla os mais variados estilos. No caso da música, as manifestações rítmicas são ainda mais ricas. O velho e o novo, o moderno e o arcaico, o local e o global, tudo é reprocessado. Para o jovem deste início de século, múltiplos elementos ajudam a formar identidades múltiplas.

Os jovens assim, tomam consciência de sua história, enquanto elemento ativo de todo o processo de construção da identidade nacional. Entendem o presente, planejam o futuro quando analisam o nosso passado.

Tentamos entender também o sentido da tradição e ver como a comunicação intertemporal faz com que o passado e o presente tenham uma ligação e passem para as gerações futuras o sentido das manifestações culturais passadas.

Assim, compreendemos que o samba é instrumento vivo, que ao exaltarmos o passado e continuarmos produzindo, estaremos fazendo com que ele nunca morra e siga reafirmando nossas raízes, nossa cultura e, acima de tudo, a nossa brasilidade.

5 Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989. 454p.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. 456p.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa*. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. 354p.

CANCLING, Nestor García. *Culturas Híbrida: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: Edusp, 2000. 416p.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003. 184 p.

—. Publicação da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura ECO-UFRJ - A imagem do povo na obra de Noel Rosa. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992. 153p.

DA MATTA, Roberto. *Explorações: Ensaio de Sociologia Interpretativa*. Rio de Janeiro: , Ed. Rocco, 2002. 148p.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: Partido-alto, Calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1992. 149p.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata: A pequena África do Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, Divisão de Editoração C/ DGDI. 176p.

MOREIRA, Sônia Virgínia. *O Rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Rio Fundo, 1991. 235p.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. 222 p.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Em Busca do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya Ed., 1993.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 112 p.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. 365p.

—. *Música popular um tema em debate*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. 192p.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*, 2º ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar editor, 1995. 165p.

Web site:

“O Estado Novo”. Disponível em < <http://www.historianet.com.br/conteudo> >. Acesso em 22/10/2005.